

Tartu Ülikool
Filosoofiateaduskond
Kultuuriteaduste ja kunstide instituut

Maarja Kalmre
Näitleja rolliloome semiootiline analüüs “Utopia
ranniku” lavastuste näitel
Bakalaureusetöö

Juhendaja: Hedi-Liis Toome

Tartu 2015

Sisukord

Sisukord	2
Sissejuhatus.....	3
1. Teatrisemiootika.....	5
1.1. Analüüsitavad märgisüsteemid	5
1.1.1. Paralingvistilised märgid.....	6
1.1.2. Žestilised märgid.....	7
1.1.3. Semiootilise lähenemise kui uurimismeetodi eelised ja miinused.....	7
2. Analüüs	9
2.1. Tom Stoppard ja „Utopia ranniku“ triloogia.....	9
2.1.1. Analüüsiks valitud tegelased.....	10
2.1.2. „Utopia ranniku“ triloogia kriitikas	10
2.2. Paralingvistiliste märkide analüüs	12
2.3. Žestiliste märkide analüüs.....	17
2.4. Näitlejate intervjuud.....	21
3. Arutelu.....	23
Kokkuvõte.....	28
Summary	30
Kirjandus.....	31
Lisa 1 Intervjuu kava	33

Sissejuhatus

Käesolevas bakalaureusetöös keskendutakse sellele, kuidas semiootiliselt uurida näitleja rolliloomet vahendeid. Näitleja on osake, mis seob teised teatrikomponendid üheks tervikuks ja on põhiline informatsiooni edasiandja teatris.

Bakalaureusetöös analüüsitakse kolme “Utopia ranniku” lavastuste kesksete näitlejate rolliloomet. Lavastused baseeruvad Tom Stoppardi “Utopia ranniku” triloogia näidenditel “Teekond” (esietendus 9.03.2013) , “Laevahukk” (esietendus 20.03.2013) ja „Kaldale heidetud“ (esietendus 22.11.2013) . Eestis on triloogia kaks esimest osa lavale jõudnud Tallinna Linnateatri ja Eesti Draamateatri ühistööna ning kolmas osa Vanemuise ja Ugala ühistööna. “Teekonda” lavastas Tallinna Linnateatris Priit Pedajas, “Laevahukku” Eesti Draamateatris Elmo Nüganen ja „Kaldale heidetud“ lavastas nii Vanemuise kui ka Ugala laval Heiti Pakk. Bakalaureusetöö autor käis II osa “Laevahukku” vaatamas 22. jaanuaril, I osa “Teekonda” 23. jaanuaril ning III osa „Kaldale heidetud“ 28. novembril 2014. aastal. Eelkõige toetub analüüs siiski videosalvestustele. Bakalaureusetöös kasutatakse ka järgnevate näitlejatega tehtud intervjuusid: Tõnn Lamp, Pääru Oja, Mait Malmsten ja Indrek Taalmaa. Intervjuud annavad uurimusele lisavaatepunkti ning nendele toetudes saab tuua välja hea võrdlusemomendi teoreetiku ja praktiku arvamuse vahel. Intervjuude kaudu proovitakse kaardistada näitlejate rolliloomet erinevaid järjestikke samme ja küsimuste kaudu jõuda järeldusteni sellest, kui teadlikud on näitlejad erinevatest mittelingvistilistest märkidest, mida nad laval loovad.

Põhjus “Utopia ranniku” triloogia uurimiseks on see, et kõigis kolmes lavastuses tegutsevad samad tegelased, keda kehastavad erinevad näitlejad. Seega saab nende lavastuste kontekstis uurida, kuidas ühe tegelase raames kolm erinevat näitlejat oma rollile lähenevad. Siinkohal peab mainima, et kuigi kolmes lavastuses on tegu sama tegelasega, siis lavastuse iga osa vahel ning ka osa siseselt on aeg liikunud mitu aastat. Siiski pakuvad “Utopia ranniku” lavastused harvaesineva võimaluse uurida erinevate näitlejate käsitus ühest ja samast tegelasest tema erinevatel eluetappidel. Töö eesmärk on püüda näitleja rolliloomet uurida läbi semiootilise meetodi „Utopia ranniku“ lavastuste abil. Bakalaureusetöös kasutatakse lähivaatelist meetodit, tuues välja iga tegelase kohta kaks repliiki ning analüüsides neid semiootilistest

märgisüsteemidest lähtuvalt. Intervjuud näitlejatega annavad lisainformatsiooni käesolevate rollide olemusest ja ettevalmistamisest. Samuti toetab antud uurimust kriitika valitud lavastustele ja näitlejatööle. Lõppanalüüs toob kokku kolm osapoolt, kuidas uurija, kriitikud ja näitlejad tajuvad erinevalt või sarnaselt rolliloomet

Bakalaureusetöös kõrvutatakse näitlejate lähenemist samale rollile ning üritatakse tuua välja rolliloomes sarnasusi, erinevusi ja järjepidevust ühe karakteri piires. Asjakohane on uurida, milliseid vahendeid ja millises mahus kasutavad erinevad näitlejad oma rolliloomes. Empiiriliste näidete sidumisel teooriaga, on bakalaureusetöö kirjutaja saanud inspiratsiooni Patrice Pavise raamatust „Analyzing performance“ (2003) ning Erica Fischer-Lichte paralingvistiliste ja žestiliste märkide analüüsist sama autori raamatust „The Semiotics of Theater“ (1992).

Uuritavateks märgisüsteemideks on Fischer-Lichte tabeli järgi paralingvistilised märgid (*paralingvistic signs*) ja žestilised märgid (*gestural signs*). (Fischer-Lichte 1992: 15) Põhjus, miks valikusse jäid just need märgisüsteemid, peitub analüüsitavates lavastustes. Lavastused põhinevad näidenditel, mis paistavad silma oma filosoofilisuse ja tekstirohkusega. Seega ei mahuks lingvistiliste märkide uurimine bakalaureusetöö mahu sisse. Eraldi eesmärgiks on uurida, kas erinevad semiootilised märgid (nt žestid) avasid tegelases lisatasandilisi jooni.

Lisaks huvitavad bakalaureusetöö kirjutajat näitlejakesksed rolliloomes vahendid ehk see, milliseid vahendeid peale sõna ja kostüümi kasutab näitleja oma rolli loomisel. Sellepärast langevad uuritavate nimistust välja kõik kunstnikuga seotud märgisüsteemid nagu kostüümi- ja soengukujundus, valguskujundus ja lavakujundus.

Bakalaureusetöö jaguneb põhiliselt kolmeks suureks peatükiks. Esimeses tutvustatakse töö teoreetilist alust, teises peatükis analüüsitakse konkreetseid stseene lavastustest, antakse ülevaade kriitikast ning tehakse kokkuvõtte näitlejate arvamustest. Sellele järgneb arutelu, siis töö eestikeelne ja ingliskeelne kokkuvõtte. Bakalaureusetööl on üks lisa.

1. Teatrisemiootika

Teater on inimeste loodud kultuuriline süsteem ning vastandub looduslikele süsteemidele. Erika Fischer-Lichte (1992) lahkab raamatu „*Semiotics of Theatre*“ sissejuhatuses teatri baasomadusi ning leiab, et inimeste loodud süsteemidel on alati teatud tähistav ja märgiline iseloom. See tähendab, et koos iga inimeste poolt loodud süsteemidega sünnivad ka nendega koos käivad tähendused. Juri Lotman (1980:192) on kirjeldanud teatrit kui semantiliselt küllastunud ruumi, kus iga objekt saab lisaks oma vahetule funktsioonile ka lisatähenduse. Ühest küljest on teatri näol tegu järjekordse märgisüsteemiga omasuguste seas, kuid nii Fischer-Lichte (1992) kui ka bakalaureusetöö autor leiavad, et mõned tähistavad ja märgilised omadused on siiski erakordsed ja ainult teatrikunstile omased. Teater eksisteerib iseenda märgilises süsteemis ja kuna näitleja on teatris põhiline infovahendaja loomingu ja publiku vahel, siis on näitleja ka peamine märgisüsteemi kandja ja edasiandja. Umberto Eco (1977:109) on tõdenud, et teatrisemiootika uurimisobjektiks on enamasti siiski näitleja esinemine ning lavastuse misantstseenid. Seega toetavad mõlemad teoreetikud näitleja dominantset rolli teatrisemiootikas. Samas peab uurima, kuidas teatrimärgid on omavahel kombineeritud, kas nad töötavad sama tähenduse teenistuses või hoopiski toimivad need täheduslikult üksteise vastu. Näiteks kui tegelane naeratab samal ajal vihaselt karjudes. Mõlemad märgid toimivad siinkohal üksteist nõrgestavalt ning loovad sellega seoses lisatähendusi.

1.1. Analüüsitavad märgisüsteemid

Fischer-Lichte on koostanud teatril omaste semiootiliste märgisüsteemide tabeli. Autor on tabeli jaganud 14 erinevaks teatri loomevahendiks, mida on võimalik semiootiliselt uurida: heli, muusika, lingvistiline märk, paralingvistiline märk, miimiline märk, žestiline märk, prokseemiline märk, mask, juuksed/soeng, kostüüm, lavakonseptsioon, lavakujundus, rekvisiidid ja valgustus. (Fischer-Lichte 1992: 15) Umberto Eco on oma artiklis viidanud Tadeusz Kowsani koostatud tabelile ning selle järgi on teatrisemiootikas 13 võimalikku märgisüsteemi, mida jälgida. Nendeks on sõnad, hääle intonatsioon ja keelekasutus, näo miimika, žestikulatsioon, kehaline liikumine, grimm, soeng ja peakatted, kostüümikujundus, rekvisiidid ja lisa, lavakujundus, valgustus, muusika, ja helikujundus (Eco 1977: 109). Eelnevalt

mainitud seisukohta, et näitleja on põhiline uurimisobjekt teatrisemiootikas, toetavad mõlema teoreetiku tabelid. Nii Fischer-Lichte kui ka Kowsani semiootilise tabeli märgisüsteemid keskenduvad valdavalt näitleja loodud tähendustele.

1.1.1. Paralingvistilised märgid

Kuna näitlejad esitavad laval palju filosoofilisi dialooge ja monolooge, peavad nad paratamatult lisama sellele esitusele ka illustreerivaid ja teksti toetavaid retoorilisi rolliloome vahendeid nagu näiteks paralingvistilised, žestilised ja miimilised. Paralingvistilised märgid kuuluvad koos lingvistiliste, muusika ja heli märkidega akustiliste süsteemide hulka. Paralingvistilised märgid on inimese tekitatud märgid, mis ei kuulu oma omaduste poolest ei lingvistiliste ega muusikaliste märkide hulka. Paralingvistiliste märkide hulka võivad kuuluda helikõrgus ja intensiivsus, helide järjestus ja kestvus, artikulatsioon, rõhuasetus, kvaliteet, resonants, kiirus jne (Fischer-Lichte 1992: 23)

Kuna analüüstavad lavastused on väga tekstikesksete näidendite põhjal tehtud, on asjakohane uurida, kuidas näitlejad on paralingvistilisi märke kasutanud. Filosoofiliste monoloogide ja dialoogide rohkus muudab paralingvistilised märgid tähtsateks, kuna need aitavad publikul sisutihedaid repliike paremini jälgida. Nii paralingvistilised kui ka žestilised märgid käivad käsikäes lingvistilise märgiga. See tähendab kõik eelnevalt mainitud ekspressiivsed tähendust loovad vahendid on omavahel sümbioosis ning seega on vajalik vaadelda neid üheaegselt.

Fischer-Lichte on jaganud paralingvistilised märgid kolmeks: objekti, intersubjekti ja subjekti tasandiks. Objekti tasandile kuulub, kuidas näitleja kasutab pause ja rõhuasetust enda teksti edasi andmisel. Intersubjekti tasandi tähtsamateks uurimisaspektideks on näitleja intonatsioon ja kõne voolavus. Subjekti tasand on kõige heterogeensem, sest see kirjeldab kõigist tasanditest kõige paremini ütleja positsiooni ja iseloomu. Subjekti tasandile kuuluvad näiteks kõik aktsendid, mis määravad ütleja tausta, aga ka erinevad viisid, kuidas öelda repliike (nt vihaselt või kurvalt), mis määrab ütleja individuaalse positsiooni. Sestap on paralingvistilised märgid mitte ainult teksti toetavad vahendid, aga need tutvustavad ka näitleja sisemist mõttemaailma ja emotsioone. (Fischer-Lichte 1992: 25) Siinkohal peab muidugi mainima, et looduslik valik mängib suurt rolli näitleja hääles, kuid siiski on võimalik

uurida erinevate näitlejate puhul, kui palju nad mängivad oma loomuliku hääle madaluse ja kõlaga.

1.1.2. Žestilised märgid

Fischer-Lichte peab žestikulatsioone hääle kõrval sama tähtsateks rolliloomes vahenditeks. Läbi aegade on peetud just käelisi žeste retoorika tähtsaks osaks, kuna käelised žestid on universaalsemad, kui seda on hääle ja keelega seotud vahendid. Samas leiab Fischer-Lichte, et žestikulatsioonid omandavad oma tähenduse ainult teatud kontekstides ja on lähedalt seotud näitleja repliikidega. Üks žestikulatsioon võib tähendada erinevas kontekstides erinevaid asju. Seega saab järeldada, et kuigi žestikulatsioonid on universaalsemad kui sõna, siis see väide tähendab pigem, et žestikulatsioonidel on rohkem tähendusi, kuivõrd on sõnal tähendusi vähem, kuid nad tähistavad konkreetsemaid ja läbipaistvamaid märke. Patrice Pavis on žestikulatsiooni uurimisel välja toonud Rimé tüpoloogia, mis keskendub erinevate žestide funktsioonidele sotsiaalses olukorras. Rimé jagab žestid kolmeks ja need omakorda kaheks alauksuseks: ideelised žestid, mis jagunevad märgilisteks/tähistatavateks ja ideograafilisteks; kujundlikud žestid, mis jagunevad ikoonilisteks ja pantomiimilisteks ning esilekutsuvad, mis jagunevad kontekstis tähendusi omavateks ja sümboolseteks. (Rimé, Pavis 2003: 70 kaudu) Jaotus kehtib eelkõige Lääne teatri mudelile, kus kõne on enamjaolt esmane ning žest marginaalsem ning sellel on pigem toetavam jõud. Peab mainima, et paljud žestid saavad kuuluda mitmesse kategooriasse korraga. Bakalaureusetöös seotakse nii Rimé tüpoloogia kui ka Fischer-Lichte žesti teooria lavastuste empiiriliste näidetega.

1.1.3. Semiootilise lähenemise kui uurimismeetodi eelised ja miinused

Teatriteadlane Patrice Pavis seab oma raamatus *Analyzing performance* kahtluse alla teooriad, mis omistavad kõikidele näitleja lavalistele tegevustele konkreetsed tähendused. Pavis võrdleb näitleja rolliga seotud lavalisi tegevusi tavalise inimese argipäeva situatsioonidega, kuid lisandunud on teatrile omane fiktsionaalne mõõde. Autor lisab, et kuna lääne näitlemistehnika alus on individuaalne lähenemine rollile, siis seda raskem on analüüsida näitleja loodud tähendusi. (Pavis 2003: 56)

Nii positiivseks kui negatiivseks saab lugeda semiootilise lähenemise heterogeensuse, sest lisaks esineja isikulistele omadustele peab arvesse võtma vastuvõtja ehk publiku

kultuurilist tausta ja kogemuslikku pagasit. Semiootilised märgivad jagunevad kaheks: ühed on inimesed teadlikult tekitanud, teised on tekkinud kogemata või on tekitatud looduse poolt. Ka näitlejal võib olla raske kogu aeg simultaanselt kontrollida oma kõiki rollilooma vahendeid. Seega võivad näiteks mõned žestid kasvõi sekundiks olla kontrollimata ja sellega tekitab ta teadmata uusi märke ja nendega kaasnevaid tähendusi juurde. Järeltuleb tähenduste uurimisel arvesse võtta palju erinevaid aspekte, mis võivad muuta semiootilise lähenemise üpris kaheldava väärtusega uurimismeetodiks. Küll aga võib loomingulise tegevuse uurimine teaduslikust aspektist vaadelduna olla mitmeti mõistetav. Näitleja rollilooma uurimisel on võimatu kasutada homogeenset teoreetilist lähenemist, kuna tegemist pole täppisteadusega ning uurijal tuleb olla teadlik iseenda tõlgendamise positsioonist. Siiski on semiootilise lähenemise näol tegu tänuväärse uurimismeetodiga, kuna teatud märgid kirjeldavad kultuuri seestpoolt, luues universaalseid märgilisi tähendusi ja viidates ühistele väärtustele. Lisaks erialasele järeldustele saab ka ülevaatelise pildi meie kultuurikoodist. (Fischer-Lichte 1992: 3) Enamasti on teatraalsed märgisüsteemid sünkroonis ühiskonna märgisüsteemidega. Seega peegeldab teater kultuuri, milles ta realiseerub (Samas 1992: 10)

2. Analüüs

2.1. Tom Stoppard ja „Utopia ranniku“ triloogia

Tom Stoppardi 2002. aastal kirjutatud näidendite triloogia „Utopia rannik“ keskendub Venemaa intellektuaalide tegemistele ja mõtterännakutele aastatel 1833 – 1866. Stoppardi triloogia koosneb kolmest näidendist: „Teekond“, „Laevahukk“ ja „Kaldale heidetud“.

Esimene osa keskendub eelkõige anarhist Mihhail Bakuninile ja tema perekonnaloole ning Venemaa noorele intelligentsile, kes ajavahemikus 1833 – 1844 külastasid perekonna mõisat Premuhhinot. „Teekonnas“ tutvustakse vaatajale toleleagset mõtlejate plejaadi, keskendutakse eelkõige Nikolai Stankevitši ringile, kuhu kuulusid teiste seas Mihhail Bakunin ja Vissarion Belinski. Lisaks Stankevitši ringile moodustus Moskva Ülikooli üliõpilastest veel kolm vabamõtlejate ringi – Herzeni, Ogarjovi ja Sunguruski oma. (Uudisleht 1940) Nii Herzenit kui ka Ogarjovi on kõikides triloogia osades dramatiseeritud, nende saatusele ja mõttekäikudele (eelkõige Herzeni omale) keskendutakse järgnevas kahes osas. Kõik mainitud ringid huvitusid saksa filosoofiast – Hegelist, Schellingust, Fichtest ja Goethest, kuid kui Stankevitši ringis räägiti pigem filosoofilistest küsimustest, siis Herzeni omas tähtsustati pigem prantsuse utopistliku sotsialismi. (Samas 1940) Olustik ja tegelased „Teekonnas“ baseeruvad inglise filosoof Isiah Berlin'i raamatul „Russian Thinkers“ (1979), milles räägitakse samadest noortest ja vihaest mõtlejatest, kes on vaimustunud valgustusaja filosoofidest ja dekabristide ülestõusust ning samas vaimus avaldavad oma antitsaristlikke seisukohti. (Grimes 2006)

„Laevahukk“ on mõtteline jätk esimesele osale ja baseerub suuresti inglise ajaloolase E. H. Carri raamatul „The Romantic Exiles“ (2007). (Samas 2006) Näidendis vaadeldakse samu Venemaa probleeme läbi samade vabade mõtlejate silmade läbi eesotsas Aleksandr Herzeniga. Peategelasest on nüüdseks saanud pagulane ning ta arutleb oma kodumaa murede üle esimestes stseenides kõigepealt Venemaal, kuid hiljem Saksamaal Salzbrunnis, Pariisis, Dresdenis ja Nizzas ajavahemikul 1846 – 1852. Mõtlejaid kannustab 1848. aastal alanud revolutsioonilaine, mis muutub hiljem küll pettumusteks. (Eesti Teatri Agentuuri koduleht: 2013) Filosoofiliste kõneluste

tahaplaanile jäävad Herzeni armu- ja perekonnasuhted. Perekonnaolmes tõusevad esile poja Kolja kuulumispuue, naise truudusetus ning poja- ja emakaotus laevahuku läbi. („Kaldale heidetud“ kavaleht: 9) Triloogia kolmas osa „Kaldale heidetud“ põhineb peategelase Herzeni memuaaridel „Minevik ja mõtted“ (Eesti Raamat 1971). (Hvostov 2013) Herzen on jõudnud oma rännakutega Londonisse ning annab seal välja revolutsioonimeelset ajalehte Kolokol („Tulekell“) ja almanahhi Poljarnaja Zvezda („Põhjanaan“). (Eesti Teatri Agentuuri koduleht: 2013)

2.1.1. Analüüsiks valitud tegelased

Bakalaureusetöö empiiriliseks toeks on lavastuse „Utopia rannik“ I osa „Teekond“, II osa „Laevahukk“ ja III osa „Kaldale heidetud“ kaks keskset tegelast: Aleksander Herzen ja Mihhail Bakunin. Esimest kehastasid vastavalt lavastuste järjekorrale Päärü Oja, Mait Malmsten ja Indrek Taalmaa. Teist kehastas Tõnn Lamp, Tiit Sukk ja Tarvo Vridolin. Mõlemad tegelased esinesid kõigis kolmes lavastuses, kuid erinevas mahus. Kui esimene lavastus keskendus pigem Bakunini noorusajale ja tema perekonnale, siis järgmise lavastuse keskpunktiks on Herzeni elukäik. Siiski on mõlemad tegelased tähtsad kõigis kolmes lavastuses. Kuigi II ja III osa keskenduvad Herzeni perekonnale ja selle lähiskondlastele, siis ideeliselt hõljub Bakunin konstantselt narratiivi tagafoonil. Siiski on mõlemas osas Bakuninil reaalselt lavaaega vähe, sellepärast leidis uurimustöö autor, et rolliloomes seisukohalt ei annaks intervjuud Tiit Suka ja Tarvo Vridoliniga märkimisväärselt sisulist osa juurde. Mõlemad tegelased, Herzen ja Bakunin, on eelnevast väitest hoolimata ikkagi lavastuste raskuskesed, kelle kaudu tutvustatakse ümbritsevaid narratiivseid tasandeid ja tegelasi.

2.1.2. „Utopia ranniku“ triloogia kriitikas

Andrei Hvostov on öelnud, et Stoppardi näidendite triloogia on justkui tagasipöördumine tekstikeskse teatri juurde. Samas artiklis vahendab autor David Vseiovi muret, et kas nii kirjanduskeskset näidendit on üldse võimalik muuta publikule arusaadavaks? (Hvostov 2013) Nii Hvostov kui ka Vseiov leiavad, et nii Priit Pedajas kui ka Elmo Nüganen on I ja II osa näol antud ülesandega näitlejate abiga hakkama saanud (artikli ilmunise ajal polnud III osa veel väljas). Kuna lavastused valmisid kolme erineva lavastaja ja nelja teatri koostööna, siis mõned

kriitikud väljendavad oma muret samade tegelaste mõttelises järjepidevuses. Jaak Allik leiab, et ühest küljest on I ja II osa justkui ühine vaimne tee, kuid teisalt kuna kumbki lavastaja pole paika pannud žanriühtlust ning samu tegelasi mängivad erinevad näitlejad, siis on vaatajal raske jälgida tegelase ühtset arengulugu. (Allik 2013) Kolme lavastust näinud Mihkel Truman (2014) leiab, et ühest küljest tekitab truppide segamine uue sünergia, kuid jääb puudu ühtsest ja järjepidevast joonest. Vseiov liitub eelnevalt mainitud kriitikute arvamusega - valitud lähenemine lisab küll huvitavaid võrdlemismomente nii näitlejate mängu kui ka lavastajatöö suhtes, kuid mõjub üleüldisele ideelisele rännakule lõhkuvalt. (Vseiov 2013)

Truman (2014) nimetas Tõnn Lambi rollitäitmist liiga kerglaseks ning Tiit Suka ja Tarvo Vridolini Bakuninit karikatuurseks. Jaak Allik (2013) jagas oma artiklis arvamust, et kui Priit Pedajase lavastuses mõjus Bakunin Tõnn Lambi kehastuses võluvalt, siis Elmo Nüganeni lavastuses mõjus Bakunin pigem anekdootlikult. Andres Laasik (2013) nimetab Tõnn Lambi rollikehastust intellektuaalide kõrgklassiks. Heili Sibrits tundis nii Tiit Suka kui ka Tarvo Vridolini rollikehastuses sama Bakunini ära, keda mängis Tõnn Lamp. Samas leidis Sibrits, et Bakunini tegelane oli äärmiselt sarnase nivooga mängitud kõigis kolmes lavastuses ja tegelane ei muutunud ajas. (Sibrits 2014) David Vseiov (2013) üldistab oma artiklis, et Linnateatri näitlejad suutsid rohkem sisuliselt oma rolli kanda kui Draamateatri omad. Viimane üldistus toetab ka kõigi teiste kriitikute arvamust – Linnateatri näitlejad olid rohkem sisemiselt pingestatud ning Draamateatris jäid nad veidi pinnapealseks.

Aleksandr Herzeni rolli puhul lähevad kriitikute arvamused mõneti lahku. Kui Truman (2014) leiab, et Malmsten on loogiliselt suutnud jätkata Oja Herzenit, muutnud ta noorest radikaalist küpsemaks ja vanemaks variandiks, siis Allik (2013) arvab, et Malmsteni rollitäitmisel olid mõningad vasturääkivused. Näiteks ei mõju Allikule usutavana Malmsteni ja Elisabeth Reinsalu tegelaste omavaheline suhe ning sellega seoses on bakalaureusetöö autori meelest viidatud Malmsteni veidi ebausutavale rollikehastumisele. Ebakindlust Malmsteni rollitäitmisel märkis ka Andres Laasik, kes seostab seda siiski väga pretensioonika tekstiga. (Laasik 2013) Rein Veidemann leiab, et Indrek Taalmaa viib Herzeni rolli võiduka lõpuni, lahendades rolli monumentaalselt. Taalmaa kehastab Herzenit rahumeelsena ja mõtlikuna, luues siiski tabavaid seoseid eelnevate Herzenitega. (Veidemann 2013)

2.2. Paralingvistiliste märkide analüüs

Peatükis keskendutakse näitlejate edasi antud paralingvistilistele märkidele. Bakalaureusetöö autor kasutab paralingvistiliste märkide uurimisel Patrice Pavisist inspiratsiooni saanud kolmemõõtmelist lähenemist: algul kirjutades stseenikirjelduse, siis näitleja repliigi, seejärel kirjeldades näitleja žeste repliigi ütlemlisel ja kolmandana sidudes selle teooriaga. (Pavis 2003) Siinkohal on uurimistöö autor võtnud endale vabaduse valida repliigid, mis tema hinnagul annavad paremini edasi tegelase siseelu ja iseloomu. Siiski on tegu meelevaldse valikuga ning erinevaid võimalusi on mitmeid. Suurbritannia tunnustatumaid kõneõpetajaid Patsy Rodenburg ütles, et hääli on hea siis, kui see viib tähelepanu teksti rikkustele. (Rodenburg 2008: 147) Kuna valitud lavastused põhinevad äärmiselt rikkaliku ja rohket tekstitega näidenditel, siis on asjakohane uurida, kuidas näitlejad on kasutanud oma hääletehnikat, et teksti edasi anda ning kas erinevad paralingvistilised märgid võivad avada repliikides uusi tähendustasandeid. Põhjus, miks lahutada repliigid nii väikseteks analüüsiühikuteks, on näidata, kui olulist informatsiooni võib kanda üks paralingvistiline märk. Lisaks analüüsida valitud meetodiga tervet lavastust on liialt suuremahuline töö. Järgnevates näidetes on kõigepealt kirjutatud stseenikirjeldus (S), siis konkreetne repliik ehk kõne (K), paralingvistilised märgid (P) ja nende teoreetiline analüüs (T).

S1: Stseen teisest vaatuses, kus Herzen vestles Belinskiga, keda kehastas Taavi Teplenkov.

K1 Herzen (Pääru Oja): “Tead, mulle jõudis maapao tähendus täielikult päralt alles siis, kui ma nägin kuue jala pikkust roostekarva kassi, tõstmas klaasi transientaalsuse terviseks.”

P1: Esimest osa repliigist (“Tead mulle jõudis maapao tähendus täielikult päralt alles siis”) ütles näitleja enda häälele omase keskmise kõrgusega, rõhutades sõna “tead”, tehes selle järel pausi. Järgmist osa repliigist (“kui ma nägin kuuejala pikkust roostekarva kassi”) ütles näitleja järk-järguliselt kasvava intonatsiooniga, tehes pausi pärast sõna “pikkust” järel. Samuti ütles ta seda osa repliiki kõvema rõhutatud häälega. Kolmandat osa repliigist (“tõstmas klaasi transientaalsuse terviseks”) alustas ta sarnaselt helikõrguselt, kuid minnes kõrgemaks ja värelevamaks, rõhutades sõna “transientaalsuse” nii intonatsiooniga kui ka tehes pausi enne selle ütlemlist.

T2: Näitleja jagas repliigi paralingvistiliselt kolmeks. Esimene osa repliigist ei ütle palju tegelase kohta. Pigem suhestus tegelane teise tegelasega pöördudes

sissejuhatava sõnaga “tead” tema poole. Seega kasutas ta esimeses osas ainult objekti tasandit.

Teine osa repliigist andis vaatajale palju rohkem informatsiooni tegelase kohta. Ta kasutas enda väljendamiseks nii hääle kõrgust, valjusust, rõhuasetust kui ka pause. Kasutades kõiki neid vahendeid, eristas näitleja antud repliigi osa eelmisest. Hääle valjenemine ning simultaanne intonatsiooni kasvamine andis vaatajale märku tegelase ärritatud meeleolust. Siinkohal kasutas näitleja objekti ja intersubjekti tasandi vahendeid.

Kolmas osa repliigist erines eelnevatest selle poolest, et mängu on toodud subjekti tasand, kuna näitleja liikus ärritunud meeleolust pigem kurblikku positsiooni. Ta kasutas selleks hääle värisemist sõna “transententaalsuse” ütlemisel. Hääle värisemine on vaatajale universaalne kood, mis tähistab nutmist ja seeläbi emotsionaalsust. Seega teksti isegi lähemalt analüüsimata või aru saamata, sai vaataja teha järeldused tegelase iseloomust ning emotsionaalsest skaalast. Antud juhul kasutas näitleja kõiki paralingvistilisi tasandeid, et muuta üpris raskesti tõlgendatav repliik vaataja jaoks suhestavaks. Eeldusel, et vaataja ei saa repliigist aru, oskas ta vastu võtta universaalseid paralingvistilisi märke, mis illustreerisid tegelast.

S2: Stseen esimesest vaatusest, kus Herzen oli laval koos oma pere ja lähikondlastega ning luges ette krahv Orlovi teatist

K2 Herzen (Mait Malmsten): “Pärast kahteist aastat politsei järelvalve all viibimist, annab krahv Orlov armulikult teada, et nüüd on mul võimalus taotleda luba sõiduks välismaale.”

P2: Näitleja luges antud repliiki kirja kujul endale ja teistele ette. Näitleja teadlikust ja erutunud toonist on aru saada, et ta oli just vahetult enne teistele ette lugemist seda oma mõtteis lugenud ja oli teadlik, mis informatsiooni kiri sisaldas. Ta alustas repliigiga, kuid ta häälel kähises ning sellepärast ta köhis. Hoolimata köhimisest säilis tema hääles kähisev ja kõrgemapoolne hädine toon. Näitleja tegi mitu eristavat pausi repliigi ütlemise ajal ning rõhutas sõna “välismaale”.

T2: Selles repliigis oli esindatud kõik kolm Fischer-Lichte esitatud paralingvistilist tasandit. Objekti tasandil hakkas siinkohal mängima näitleja pauside ja rõhuasetuste kasutamine. Näitleja rõhutas sõna “välismaale” tehes pikema pausi enne seda. Samuti tegi ta pikemad pausid pärast sõnasid “pärast”, “aastat”, “all” ja “teada”. Nende pausidega rõhutas ta vahetult enne ja pärast pause öeldud informatsiooni. Tänu

pausidele tõusis siinkohal esile järgmine mõte: kaksteist aastat politsei järelvalve all ning nüüd on võimalus sõita välismaale. Näitleja rõhuasetus langes repliigi lõppu, jättes kõlama kõige tähtsama repliigis: “välismaale”.

Intersubjekti tasandist kasutas näitleja intonatsiooni, alustades repliiki kõrgemas helistikus ning järk-järgult muutes oma häält repliigi lõpuks madalamaks. Kõrge hääle tähistas mitte ainult erutust, vaid ka ebakindlust selles osas, kas see informatsioon vastab ikka tõe. Kindel ja näitlejale omane loomulik madal hääle repliigi lõpus oli positiivne vastus informatsiooni tõesusele.

Subjekti tasandist oli esindatud hääle värisev ja kähisev heli. See pani vaataja esimestest sõnadest peale arvama, et loetav informatsioon läks tegelasele emotsionaalselt korda. Seega andis kähisev hääle fooni, mille taustal hinnata tegelase emotsionaalsust.

S3: Stseen esimesest vaatusest, kus Herzen seletas oma lähikondlasele, miks ta võttis osa Ruge loengust saksa filosoofiast.

K3: Herzen (Indrek Taalmaa): „Näete, kui ma Moskvast õppisin, siis oli Ruge üks meie väikesi jumalusi. Tema ajalehti toimetati salaja üle piiri ja me uurisime neid eksemplare nagu pühasid tekste. Ja kui ma Ruge lehest Bakuninit lugesin, siis ma mõistsin, vat see ongi vabade inimeste keel. Me korraldame revolutsiooni Berliinis, Pariisis, Brüsselis! Ja kui revolutsioon pihta hakkas, siis oleks võinud Ruge tõsta üles kõrgele õigeks mõistetud prohvetite hulka. Aga näed laine murdus ja paiskas ta siia Inglismaa rannale ja temast sai põgenik kõigi kaldale heidetud põgenike seas.“

P3: Näitleja ütles kahte esimest lauset repliigist argise ja kiire stiiliga. Kolmandast lausest ta hakkas tõstma oma hääle helitugevust, siiski madaldades oma häält repliigi „vat see ongi vabade inimeste keel“ ajal. Järgmise lause alguseks („Me korraldame revolutsiooni...“) oli näitleja hääle helitugevus jälle kasvanud ja saavutas selles lauses oma kõrgpunkti. Pärast seda lauset tegi näitleja hüppe pingestatud, kirglikust ja madalast hääletoonist ja tugevusest jälle argise ja seletava kõne juurde. Repliik, mis algas sõnadega „aga näed...“ on öeldud kõrgendatud hääle ja kiire tempoga.

P6: Repliigi saab jagada stiililiselt kolmeks osaks. Näitleja alustas jutustava ja seletava tooniga. Esimesed kaks ja viimased kaks lauset repliigis raamisid kahte vahepealset paralingvistiliselt pingestatud lauset. Näitleja kasutas pinge loomiseks kõiki kolme liiki paralingvistilisi märke. Kõige rohkem kasutas näitleja repliigi ütlemisel intonatsiooni, rõhuasetust ja kõne voolavust. Objekti tasandist kasutas näitleja eelkõige rõhutatud kõnet. Näiteks rõhutas ta oma intonatsiooniga järgmisi

sõnu: „Ruge“, „jumalusi“, „uurisime“, „pühasid tekste“, „vabade inimeste keel“, „korraldame revolutsiooni“, „temast“ ja „põgenik“. Subjekti tasand tuli kõige paremini välja repliigiga: „Vat see ongi vabade inimeste keel“. Valitud repliigi ütlemlisel madaldas näitleja oma häält niimoodi, et see muutus kärisevaks ja pingestatuks. Selline tehnika avaldas meile informatsiooni, et antud lause on oluline ja hingelähedane Herzeni tegelasele. Kui esimese kahe lause argisus teenis pigem seletavat eesmärki, siis viimase kahe lause argisus viitas pigem tühimusele, pettumusele ja irooniale. Ta kasutas mainitud meeleolude kohalejõudmiseks intersubjekti tasandilt intonatsiooni. Tema hääli muutus viimase kahe lause ajal kõrgemaks, kuid samal ajal hoides loidunud stiili. Kõrge ja väsinud hääli olid üksteisele vasturääkivad, kuna esimene tähistab pigem erutust. Selline kombinatsioon tähistas irooniat ja antud kontekstis teataval määral elutühimust.

S4: Stseen esimesest vaatusest, kus Bakunin seletas oma õdedele, miks ta jättis sõjaväeteenistuse pooleli.

K4 Bakunin (Tõnn Lamp): “Marss siia, marss sinna, püss kätte, anna au, müts pähe, müts maha. Kus su müts üldse on?”

P4: Näitleja ütles repliiki, asetades rõhu iga sõnapaari esimesele sõnale. Kui rõhuasetus välja arvata, ütles ta muidu käskiva sisuga mõjuvat repliiki tavalise argipäevase pingutamata häälega. Näitleja alustas repliiki üpris lohakalt ja laialivalguvalt, venitades sõna “siia” ja “sinna”, mida repliik edasi seda kiiremini ta iga sõna ütles. Kui esimene lause repliigist oli öeldud veidi madaldatud häälel, siis repliigi lõpus olev küsimus oli esitatud kõrgendatud ja koomilise varjundiga häälega.

T4: Selles repliigis olid kõige paljutähenduslikumad paralingvistilised märgid rõhuasetused, pausid ja intonatsioon. Seega andis repliik tähendust edasi eelkõige objekti ja intersubjekti tasandil, mis iseenesest on intrigeeriv, kuna kuigi tegu oli semiootiliselt paljuütleva repliigiga, siis polnud kasutatud märke subjekti tasandist, mis koosnevad kõige otsesematest ja selgepiirilistest tähendusi loovatest märkidest. Näitleja kasutas rõhuasetusi, et rütmistada oma repliik ning omakorda muutes selle kordavaks – see tähendab, et kuna iga sõnapaar oli öeldud samasuguse rõhuasetusega, ei tõuse ükski käskudest esile, vaid muutis need sarnase kõlaga jadaks. Sellest võib välja lugeda, et tähtis pole iga käsk repliigis, vaid pigem käskude jada ja nende summa. Selline üldistav rõhuasetus aitis mõista, et tegelast ei häiri mitte öeldud käsud, vaid pigem üldine autoriteet. Intonatsioon oli teine tähtsaim paralingvistiline vahend, mida näitleja kasutas. Esimene lause oli öeldud madaldatud häälega, mis

erines tegelase tavapärasest häälest. Siin olukorras viitas selline intonatsioon enda tegelasest eemaldumisele.

S5: Stseen teisest vaatusest, kus Bakunin seletas, kuidas ta võttis osa Dresdeni vastuhakust.

K5 Bakunin (Tiit Sukk): „Neil vaesekestel polnud õrna aimugi, kuidas revolutsiooni korraldada. Nii ma võtsingi juhtimise enda kätte.”

P5: Näitleja ütles esimese lause repliigist kiire tempoga, kasutades lause alguses kõrgendatud intonatsiooni ning korrates sõna “kuidas” kolm korda. Teise lause repliigist ütles näitleja kõvendatud ja madaldatud häälega ja tempot veelgi kiirendades.

T5: Repliigi saab tähealuselt jagada kaheks. Kui esimene osa repliigist oli öeldud tavalise või pigem kõrgendatud häälega ja viitas tekstiliselt kellelegi teisele, siis teine osa oli öeldud mehise madaldatud häälega, ning tekst viitas tegelase enda isikule. Siin oli kasutatud kahe erineva intonatsiooni kõrvutamist, sõnakordusi ning rõhuasetust. Järelikult oli kasutatud ainult intersubjekti tasandile kuuluvaid paralingvistilisi vahendeid. Näitleja eristas teiste kirjeldamisel ja enda kohta käiva repliigi ütlemlisel erinevat intonatsiooni. Madaldatud hääle tähistas siinkohal mehisust ja enesekindlust. Esimese osa repliigist kõrgendatud häälega esitamine ja sõna “neil” rõhutamine tekitas üleoleva tooni.

S6: Stseen kolmandast vaatusest, kus Bakunin istus laua taga Herzeni (Indrek Taalmaa), Nikolai Ogarjovi (Meelis Rämmeld) ja Ivan Turgeneviga (Margus Jaanovits).

K6 Bakunin (Tarvo Vridolin): „Hästi! Ma austan sind siiralt ja minu armastus sinu vastu on piiritu ja ma väga lootsin, et ma saan ühineda teie liiduga, aga sinu kõrk ja üleolev suhtumine oma nendesse, kes... Niiet ma arvan, et on parem, kui me eraldi töötame ja võimaluse korral sõpradeks jääme. Mul on kahju, aga nii on.”

P6: Näitleja alustas ja lõpetas repliigi ütlemlist valju ja kindla häälega. Sõnadega “aga sinu kõrk” muutus näitleja hääle resoneerivaks ja katkendlikumaks. Samas sõnaga „nendesse” taastas näitleja oma algse sihikindla tooni ning lõpetas repliigi kõlava ja kindla häälega. Näitleja kasutas valitud repliigis palju pause: sõnade „ma”, „siiralt” „piiritu”, „liiduga”, „nendesse”, „niiet” ees.

T6: Näitleja kasutas paralingvistilistest vahenditest kõige rohkem objekti tasandilt pärit vahendeid nagu pause ja rõhuasetusi. Näitleja kasutas pause sõnade ees, et neid

rõhutada, aga ka selleks, et mingeid sõnu ütle mata jätta. Pausid ühelt poolt rõhutasid ja viisid tähelepanu kõnele, mis nendele järgneb, aga teisalt, kui teha paus mõtte keskel, võivad need muuta kõne raskemini jälgitavaks. Antud juhul kasutas näitleja pause mõlema eesmärgi teenistuses. Näiteks tahtis ta rõhutada sõnu „siiralt, „piiritu“ ja „liiduga“. Sellised rõhutatud sõnad ütlesid vaatajatele, et ta mõtles tõsiselt nende tähenduse üle. Tegu on südamliku, armastava ja kamraadliku tegelasega. Samas tehes pausi sõnade „nendesse“ ja „niiet“ ees, näitas näitleja publikule, et ta ei leidnud sobilikke sõnu või ta ei osanud nimetada, kes ta Herzenile on. Kui lisada viimasele näitele veel resoneeriva hääle, siis tekitas näitleja mulje, et tema tegelane oli ebakindel ja häiritud. Seega oli repliigi keskmine paralingvistiliselt ebakindel osa vastuolus repliigi alguse ja lõpuga, mis tekitasid mulje Bakuninist kui otsusekindla tegelase.

2.3. Žestiliste märkide analüüs

Sarnaselt peatükile 3.2. on ka siin alalõigus võetud kuue näitleja repliigid, seejärel kirjeldades nende žeste repliikide ütle misel ning lõpuks omistades žestidele võimalikud tähendused. Mihhail Tšehhov on kirjutanud, et žestid on tugevas korrelatsioonis meie soovide ja tahtmistega. “Kui soov (tahe) on tugev, siis on ka seda väljendav žest. /.../ Te ei saa käsu peale tahta. Teie tahe ei allu teile. Kuid te võite teha žesti ja teie tahe reageerib sellele.” (Tšehhov 2008: 43) Seega võib väita, et žest mitte ainult ei toeta teksti vaid võib ka iseseisvalt luua tekstile tähendusi. Eelkõige keskendutakse bakalaureusetöös käelistele žestidele kuna need domineerisid valitud näitlejatel. Järgnevates näidetes on kõigepealt kirjutatud stseenikirjeldus (S), seejärel konkreetne repliik (K), siis žestide loetelu (Ž) ja teoreetiline analüüs (T).

S1: Stseen teisest vaatusest, kus Herzen vestles Belinskiga (Taavi Teplenkov).

K1 Herzen (Pääru Oja): “Ja reformi eest ei võitle mitte mässuline ori, vaid kahetsev isand.”

Ž1: Näitleja kasutas tugevaid ja järske käelisi žeste, kui ütles esimest poolt repliiki: “Ja reformi eest ei võitle mitte mässuline ori”. Ta vahetas esimese poole repliigi ajal käsi, kasutades sõnade “ja reformi eest” ütle misel vasaku käe viibutust ja siis sõnade “ei võitle mitte mässuline ori” ütle mise ajal agressiivselt paremat kätt, nimetissõrme

maa suunas viibutades. Repliigi teisel poolel muutus käeliigutus elegantsemaks ja pehmemaks ning näitleja liigutas kätt vaikselt enda suunas.

T1: Selles misantseenis peitus tugev žestide sümbolne tähendus. Ilma antud žestikulatsioonita poleks tegelase orja ja enda positsiooni eristus üldse ilmselge, kuna ainult teksti vaadates tundub, et tegelane rääkis olukorrast riigis üldiselt. Siinkohal hakkasid lisaks žestidele mängima repliigi paralingvistilised märgid, kuna teine pool repliigist oli öeldud väga kontrastselt esimesele: kui esimene pool oli vihane ja agressiivne, siis teine pool õrn ja kahetsev. Repliigi teise poole žestid viitasid tegelase iseenda isikule. Seega sai ainult tänu sellele žestile teada, et tema ongi see kahetsev isand. Kui “mässuline ori” kutsus esile järsu ja näitlejast eemalduva žesti, siis sõnade “kahetsev isanda” puhul muutus näitleja käsi elegantseks ja endasse suubuvaks. Ainult teksti vaadates jääb tunne nagu tegelane räägiks kellestki teisest, kuid tänu žestikulatsioonile muutis ta teksti isiklikuks.

S2: Stseen esimesest vaatusest, kus Herzen esitas monoloogi oma lähikondlaste kuulates.

K2: Herzen (Mait Malmsten): “Kuhu me teel oleme? Või kelle käes on kaart?”

Ž2: Näitleja näitas esimese repliigi ajal mõlema käega laval oleva taustaekraani suunas, millel oli kujutatud pastoraalne idüll ja aastanumber. Teise repliigi ajal tegi näitleja avatud kätega tiiru ümber enda.

T2: Esimese repliigi ajal tehtud žest võis olla siinjuhul nii märgiline, ikooniline, ideograafiline kui ka antud kontekstis tähendusi omav. Eelkõige oli tegu siiski kontekstipõhise žestiga, kuna näitleja viitas selgelt taustaekraani suunas, mis omakorda viitas Venemaale ja ka ekraanil olevale aastaarvule. Teise repliigi ajal kasutas näitleja pantomiimilist žesti, mis samal ajal võis olla nii sümbolse kui jällegi kontekstipõhise märgi omadustega. Mõlemad žestid illustreerisid näitleja mõtteid: kui ainult repliiki kuulata, võis vaataja arvata, et tegelane rääkis iseenda positsioonist. Koos žestidega saime me teada, et tegelane rääkis universaalsest ja rahvuslikust vaatepunktist. Näitleja keerutamine ümber enda kese jättis mulje nagu ta imiteeriks maakera, justkui küsides, millise rahvuse käes on juhtnõör.

S3: Esimese vaatuse stseen, kui laval oli Herzen ja Bakunin (Tarvo Vridolin). Herzenit ja Bakuninit lahutas must läbipaistev kardin, mis tähistas, et dialoog, mis nende tegelaste vahel oli, toimus tegelikult ainult Herzeni enda kujutluses.

K3: Herzen (Indrek Taalmaa): „Bakunin, mu süda lõhkeb sinu pärast. Aga pole ime, et sa pole mitte kunagi mitte millestki aru saanud. Revolutsiooni mõte on selles, et miljonid inimesed saaksid elada normaalset elu. Et valitseks võrdsus ja õiglus! Revolutsiooni ei tehta sellepärast, et sinu mina saavutaks harmoonia universumiga.“

Ž3: Kui näitleja ütles „Bakunin“, siis tõstis enda parema rusika, viibutas seda hetke ja siis lõi rusikaga kolm korda südame kohale, seejärel korraks viibutas seda publiku suunas ja jätkas repliigi ütlemist. Sõnade „revolutsiooni mõte“ ajal tõstis ta jälle parema käe algselt rusikas, ülesse jõudes avades pihu. Sõnade „et miljonid inimesed“ ajal tõstis ta jälle kinnise rusika õlgade kõrgusele. Kui näitleja ütles „Revolutsiooni ei tehta“, siis vaatas ta tõsise pilguga diagonaalis paremale alla ja sõnade „sinu mina“ tõstis ta lahtise peoga käe õla kõrgusele nii et nimetissõrm näitas publiku poole.

T3: Rusika viibutamine on universaalne ähvardamise sümbol ning selle tähendus enamasti ei muutu, kui see kontekstist välja võtta. Samas rusika löömine südamele võib tähendada erinevaid emotsioone näiteks lubaduse tegemine, ähvardamine või patu omaks tunnistamine. Seega oli valitud žest pigem „deiktiline“ ehk kontekstis tähendust omav. Kui eraldiseisvalt tähendab ta pigem eelnevalt loetud tähendusi, siis selles stseenis tähistas see südame murdumist. Seega sai siinkohal rääkida repliigi ja žesti vastuolulisusest ning omistada sellele hoopis eespool loetletuid tähendusi. Repliigi viimase osa ajal tehtud žest tundus olevat tähistaja ning omas tähendust öeldava teksti kontekstis. Näitleja pööras pea ja vaatas diagonaalis alla ning kuna ta pöördus oma kõnes Bakunini poole, siis võis tekkida mulje nagu ta vaataks viimasele alla. Herzen näitas sellega oma vaimset üleolekut Bakunini suhtes ning, et tema maailmavaade oli terviklikum. Näitleja hoidis pihku ülevale suunatud nagu hoiaks ta midagi, samas oli nimetissõrm pööratud publiku poole. Jällegi võis lugeda žesti kui kõrgema positsiooni tunnust: Herzen justkui hoidis Bakuninit enda pihus.

S4: Stseen esimesest vaatusest, kus Bakunin seletas oma filosoofilisi tõekspidamisi enda õele.

K4: Bakunin (Tõnn Lamp): “Aga nüüd näitab Fichte, et mina, et maailm eksisteeribki ainult seal, kus mina temaga kokku puutun.”

Ž4: Näitleja algas repliigi ütlemist tõstes oma vasaku käe. Sõna "maailm" ajal tõstis ta oma parema käe ja sõna "eksisteerib" ajal tegi ta parema käega ringi ümber oma vasaku käe, liigutades ka vasakut kätt ümber parema, kuid hoides seda rohkem staatiliselt paigal.

T4: Siinkohal kasutas näitleja oma mõlemat kätt kui tähistajat. Kui vasak käsi tähistas näitleja mina-tegelast, siis parem käsi tähistas maailma. Kui näitleja lausus sõna “eksisteerima”, siis mõlemad käed hakkasid liikuma. Selline pantomiimiline käte liigutamine illustreeris ja sümboliseeris maailma liikumist. Sümbolne oli ka tõsisasi, et näitleja liigutas pigem oma paremat kätt ümber vasaku, illustreerides, et maailm pöörles ümber tema. See sümboliseeris tegelase enesekesksust. Seega toetas žest teksti sisu, aga samas viis selline visuaalne žestikulatsioon tähenduse rohkem ekstreemi. Lisaks oli kasutatud käte ringjat liikumist eksisteerimise sümbolina. Siin hakkas teksti elavdama eluringi sümbol kui ikooniline märk. Järelikult toetas näitleja repliiki märgiliste, kujundlike, sümbolsete, ikooniliste ja tähistavate žestidega.

S6: Stseen teisest vaatusest, kus Bakunin istub vangis.

K6: Bakunin (Tiit Sukk): “Pärast seda oli mul piisavalt aega magada.”

Ž6: Näitleja võttis eelnevalt mantli all peidus peidus olevad raudus käed välja ning tõmbas pöidlaga üle kõrisõlme.

T6: Siinkohal oli tegemist žestidega, mis omavad tähendust ka ilma kontekstita. Samamoodi nagu eelmised näited, toetasid žestid teksti, kuid erinevalt eelmistest olid need žestid oma tähenduses üpris ühemõistelised ja homogeensed. Antud žestid võisid tähistada tegelase melodramaatilisust ja lapsikust.

S6: Stseen kolmandast vaatusest, kus Bakunin istus laua taga Herzeni (Indrek Taalmaa), Nikolai Ogarjovi (Meelis Rämmeld) ja Ivan Turgeneviga (Margus Jaanovits).

K6: „Jah, no sest see oli viga! Ma tunnistan. Asjad liiguvad liiga kiiresti.“

Ž6: Repliigi algul toetas näitleja vasaku käega laua peale. Sõnaga „no“ eemaldus näitleja lauast ja tõstis lahtise peoga ülespoole suunatud parema käe ning viibutas seda. Sõnapaari „ma tunnistan“ ajal hõõrus näitleja mõlema käega vastu püksisääri. Järgmise lause ajal („asjad liiguvad“) tõstis näitleja mõlemad käed ja lõi kiire liigutusega peod kinni. Repliigi lõpus toetas näitleja vasaku käe jälle lauale, kuid mitte enam teistele nii lähedal kui alguses ning lõpus toetas oma vasaku käega pea meelekohta. Näitleja püsis hetke asendis, siis tõmbas käe kiirelt pea alt ära ja vaatas Herzeni poole.

T6: Üpris lühike repliik oli täis pikitud erinevaid suuremõõtmelisi žeste. Näitleja kasutas žeste, mis esmapilgul võiks liigitada kujundlike žestide hulka, eelkõige meenutasid need oma laiahaardelisuse ja visuaalse külje pealt pantomiimilisi žeste.

Samas oli võimalik ka liigitada neid nii märgiliste ja kontekstis tähendusi omavate hulka. Lisaks laiahaardelise mõõtme tõttu, võis pantomiimilise mulje jätta ka äärmiselt kiire žestide vahetamine ning nende rohkus.

2.4. Näitlejate intervjuud

Uurimistöö autor viis läbi intervjuud Tõnn Lambiga (16.04.2015), Pääru Ojaga (21.04.2015), Mait Malmsteniga (29.04.2015) ja Indrek Taalmaaga (16.05.2015) (Lisa 1). Eelkõige keskendus intervjuuerija näitlejate rolliloomele ning sellele kui teadlik on näitleja ise enda loodud paralingvistilistest ja žestilistest märkidest. Lisaks küsiti intervjuudel otseselt triloogias temaatilise sisuga seotud küsmusi, mis annaks ainet suuremamahulisele uurimistööle. Intervjuud olid tehtud eesmärgiga, et kõrvutada uurijapositsioon uuritavaga ning kuna antud bakalaureusetöö fookuseks on näitlejakeskne uurimus, siis on valitud neli meespearolli täitjat. Uurimistööd on võimalik edasi arendada magistritööks lisades intervjueeritavate hulka rohkem eritüübilisi stseene, sealjuures tuua välja ka naistegelaste positsiooni, ning lisada ka lavastajate vaatepunkt.

Kõik neli näitlejat lähtusid oma rolliloomes eelkõige näidenditest. Lisaks käis David Vseiov Linnateatri ja Draamateatri omadele jutustamas Venemaa tolleaegsest intelligentsist. Kõik neli lugesid veel erinevaid tekste juurde. Seega tundub kõigil olevat peaaegu võrdne ettevalmistus, vähemalt teksti osas.

Nii Oja kui ka Lamp olid näinud triloogia teist osa, Malmsten kolmandat. Eraldi saab esile tõsta Taalmaa, kes nägi mõlemat esimest lavastust ning seda enne kolmanda osa prooviperioodi. Seega nägi Oja Malmsteni-Herzenit, Lamp Suka-Herzenit, Malmsten Taalmaa-Herzenit ning Taalmaa nii Malmsteni kui ka Oja rollitäitmist. Seepärast oli Taalmaa teistest paremal positsioonil, et hinnata triloogia rollisest järjepidevust. Kuna Taalmaa nägi enne teist ja siis esimest osa, leidis ta, et kontrast kahe rollitäitmise vahel oli üpris suur. Taalmaa eelistas Malmsteni-Herzenit Oja omale, kuna leidis, et teise osa Herzen oli rohkem inimlik kuivõrd teise osa Herzenil oli vähe lavaaega ning seetõttu jäi temast fragmentaarsem mulje. Siiski väitis Taalmaa, et kolmanda osa lavastaja Heiti Pakule oli just Oja kirglik rollitäitmine meele järgi ning üritas ka Taalmaat ärgitada sellele sarnanema. Taalmaa leidis, et nii Malmsteni

näitleja-isikul kui ka tema mängitavas Herzenis on olemas see miski, mis paneb publiku kuulama. Võib öelda, et Herzeni roll lihtsalt sobib Malmsteni näitlejanatüüriga. Taalmaa arvas, et Herzeni arengukõver on kõige paremini esile toodud just kolmandas näidendis, seda öeldes, lootis ta, et tema rollikehastus oli ühelt poolt sama kirglik kui Oja-Herzen ja teisalt säilis ka Malmsteni näidatud inimlik mõõde. Tuli välja ka asjaolu, et keegi näitlejatest ei suhelnud rolliloometeemal teiste sama rolli mänginud näitlejatega. Nii Lamp kui ka Malmsten tundsid, et järgmises osas mängiv näitleja suutis loogiliselt edasi arendada nende tegelasi. Oja leidis aga, et Malmsteni mängitava Herzeni kuvandis tekkisid teatavad lahkkelid. Samas leidis Oja, et tegu pole pigem näitleja, vaid lavastusliku probleemiga. Nimelt oli tema meelest Herzen teises osas liiga märgiliseks tehtud ja tekkisid küsimused nii tegelase motiivides kui tema reaalsuses. Küsimusele, et millised olid lavastaja märkused, et muuta pikki dialooge ja monolooge arusaadavamaks, vastasid näitlejad erinevalt. Kui Malmsten ja Oja leidsid, et neile olid lavastajad andnud üsna vabad käed, siis Lamp oskas tuua erinevaid konkreetseid näiteid, mida lavastaja tema puhul kommenteeris. Näiteks tõi ta välja enda ja Herzeni tegelase tüli, kus lavastaja soovis, et ta väljendaks oma viha tugevamalt ja intensiivsemalt kasvatades selleks oma hääletugevust. Taalmaa sõnul langesid Paku märkused üpris tüüpilisse lavastaja märkuste kategooriasse: näiteks, kuidas temporütmid jookseksid võrdselt või siis, kus lisada intensiivsust. Konkreetse näitena tõi Taalmaa välja paralingvistiliste märkide alapeatükis analüüsitud monoloogi, mille kallal ta nägi vaeva, et näidata emotsiooniskaalat alates nostalgiast lõpetades pettumusega. Kui keskenduda paralingvistilistele ja žestilistele märkidele, siis nii Oja kui Lamp tundsid nendest rohkem teadlikud olevat kui Malmsten ja Taalmaa. Nii Lamp kui Oja rõhutasid, et just nende rollide puhul olid nad rõhutatult teadlikud oma käelistest liigutustest ja hoiakutest. Eelkõige dikteeris teadlikuma hoiaku just antud tekst ja ajastu, milles tegevus toimub. Nii Oja kui Lamp mõtlesid enamasti erinevatele žestikulatsioonidele prooviperioodil ning etenduste ajal muutusid need pigem orgaaniliseks rolliosadeks. Siinkohal leidis Malmsten, et kuigi ta on teadlik, kuidas ta laval liigutab, tulevad žestid tal pigem orgaaniliselt välja ja igasugune teadlik kätele või hoiakule mõtlemine on trennina saadud juba lavakoolis. Taalmaa uskus, et tema žestid muutusid etendusesti ning arenesid küpseteks ja detailsemateks alles etenduste lõpuperioodil, kuna esimeste etenduste ajal läks suurem energia teksti meeles pidamisele. Kuna Taalmaa lahendab oma rolli pigem sisemiselt, siis pole ta ka nii teadlik oma žestidest laval. Selline erinevus võib tuleneda nii näitlejate vanusevahet kui erinevast metoodilisest lähenemisest rollile.

3. Arutelu

Kirjutades näitleja loomingulisest individuaalsusest, seletab Mihhail Tšehhov seda mõistet lahti järgmise näite abil: kui kahele erinevale kunstnikule anda maalida sama maastik, siis tulemuseks on kaks erinevat maali. Sama kehtib ka näitlejate puhul, isegi kui neile on antud sama roll, siis nad loovad seda rolli ikka läbi iseenda ning seega muutub isegi sama roll erinevate näitlejate kehastuses individuaalseks ja erinevaks. (Tšehhov 2008: 109) Samas peab siinkohal rõhutama, et „Utopia ranniku“ triloogia näol on tegu siiski ühtse mõttelise rännakuga, mille kesketel tegelastel, Herzenil ja Bakuninil, on selle järjepidevuses oluline roll kanda, sest filosoofiline rännak on tugevas seoses peategelaste arenguga ja vastupidi. Seepärast ongi oluline uurida, kas rollid on mainitud lavastustes arenenud või jäänud staatiliseks. Sarnast seisukohta toetavad ka eelnevalt mainitud teatrikriitikud. Hoolimata sellest, et „Utopia rannikut“ lavastasid kolm erinevat lavastajat, Herzeni ja Bakunini rolli mängisid kolm erinevat näitlejat, siis olles näinud kõike kolme triloogia osa, otsib teatrikülastaja tahtmatult või tahtlikult mõttelist ja arengulist järjepidevust. Mait Malmsten ütles intervjuus (2015) siinse töö autorile, et teatrite ühine projekt tähendab eelkõige, et näitlejatel on võimalik koos töötada teise teatri trupiga. Kõike arvesse võttes jääb käesoleva uurimustöö autorile pigem mulje, et teatrite ühisprojekt tähistab siinkohal siiski rohkem majanduslikku ja turunduslikku koostööd kui ideelist.

Paralingvistilised ja žestilised semiootilised märgid kannavad endas suuri tähendusi, kuid jäävad tihti kriitikal märkamata. Eelkõige keskendutakse semiootilistele märkidele, mis on visuaalselt atraktiivsemad nagu näiteks valgustus, kostüümid, grimm, heliline kujundus jne. Samas on paralingvistilised ja žestilised märgid nii ajaliselt kui ka geograafiliselt palju universaalsemad kui teised visuaalsed ja helilised märgid. Võimalik, et Herzen ja Bakunin päriselus küll ei kasutanud samu märke, kuid sellest hoolimata oleks nad arvatavasti nendest aru saanud. Teksti mõistmiseks on analüüsitud märgid oluliselt vajalikumad kui seda on teised semiootiliselt küllastunud märgid. Põhjus, miks kasutada lähivaatelist meetodit ja vaadelda väiksemaid tekstiühikuid, on näidata, kuivõrd palju lisainformatsiooni me ühe repliigi ajal vastu võtame.

Kui vaadelda näitlejate intervjuusid, siis kõige rohkem informatsiooni enda käeliste žestide ja paralingvistiliste vahendite teadliku kasutamise kohta oskasid anda Lamp ja

Oja. Taalmaa ja Malmsten leidsid, et žestilised ja paralingvistilised märgid tulevad orgaaniliselt ning nemad ei pööranud neile teadlikult tähelepanu. Nooremate näitlejate metoodilisem lähenemine võib ühelt poolt tuleneda sellest, et lavakunstikooli lõpetamine on olnud lähemal, kuid teisalt on võimalik, et vanemate näitlejate rolliloomes on rohkem ühes osas. See tähendab, kuna näitlejastaaž on pikem, ei pruugi nad enam suuta lahutada erinevaid rolliloomes vahendeid üksteisest, vaid pigem moodustavad vahendid ühe orgaanilise lahutumatu terviku, mida on näitlejal raske kirjeldada. Sellest tulenevalt on keeruline kõrvutada teoreetiku ja praktiku positsiooni, kuna teoreetiku väljendusvahendiks on kirjutatud tekst ja praktiku omaks kõneldud. Teoreetikul võib olla küll lihtne märke loetleda ja neid läbi publikusilmade analüüsida, kuid leida neile tegelik tähendus ja taust on üsnagi meelevaldne. Muidugi võib olla ka etenduse analüüs meelevaldne ja kohati loominguline, kuid kui uurida elutuid objekte, siis on tõlgendusega seotud üks inimene, kuivõrd näitlejat analüüsides tõlgendatakse omakorda tema interpreteeringut ja nägemust tegelasest. Ometi on näitlejakeskne uurimus vajalik, sest kasutades lähivaatelist analüüsi võivad uurijad avastada näitlejates ja lavastustes uusi üldisi tähendustasandeid, paralleele ühiskonna ja teatri vahel, samamoodi võivad uurimusest kasu lõigata ka näitlejad, kes suudavad sõnastada ja sealjuures enda jaoks mõtestada rolli olemust.

Kriitikas oli näitlejatöö kohta nii positiivseid kui ka negatiivseid arvamusi. Kui Laasik kirjutas Lambi rollitäitmisest ülivõrdes, Allik kiitis, siis Trumani jaoks jäi Lambi-Bakunin veidi kerglaseks. Oja arvas, et Lambi osatäitmine jäi vahel liiga ühetasandiliseks ning raske oli leida motiivi mõnes tegelase käitumismustris. Eelkõige, miks oli Bakunin nii nahhaalne ja mis õigustas seda. Muidugi võib tegemist olla lavastusliku või hoopis tekstilise küsimusega. Lamp kommenteeris, et hoolimata lavastaja märkustest, jääb tal mõnes kohas intensiivsusetase eeldatust väikseks kui üldine foon on hoida Bakuninis laia joont ning lisa, et mida lavastuse lõpu poole seda tundetumaks ja nahaalsemaks muutus Bakunin. Kui algul sundis Bakuninit hoolima vanemate majanduslik ja ideloogiline diktaat, samuti armastus õdede seejuures Tatjana vastu, siis lõpuks asendas ta vanemate majandusliku toetuse sõprade omadega ja vabadus mitte-hoolida suurenes. Võimalik, et kerge motiiviline läbipaistmatus ilmnes selle tõttu, et lavastuses toimuvad pidevad ebalineaarsed ajahüpped. Näiteks teise vaatuse esimese stseeni tegevus hakkas samast aastast kui esimese vaatuse esimese stseen. Sellepärast on näitlejal keerulisem üleminekuid sujuvalt teha. Kuna Lamp kasutas tihti üpris suuri žeste, mis tihti langesid pantomiimiliste žestide

valdkonda, siis temast jääda sellepärast veidi kerglane mulje. Samas žestid olid alati vastavuses tekstiga, seega võib otsida kergluse põhjuseid ka paralingvistilistes märkides. Eelnevalt analüüsitud žestid toetavad Lambi nägemust Bakuninist. See on näide, kuidas käte ringjalt liigutamine õigel ajal võib tähistada ja tugevndada tegelase sõnumit. Kui vaadata lihtsalt öeldud repliiki, ei pruugi Bakuninist jääda mulje kui enesekesksest tegelasest, kuid kui lisada sinna kirjeldatud žestid, tekib repliigile veel lisatähendus - „Maailm keerleb ümber minu.“. Paralingvistiliste märkide analüüs toetab Bakunini iseloomu. Analüüsitud repliik pole Bakunini mõtted ega sõnad, vaid ta parafraseerib oma ülemusi ratsaväes (kontrolli järgi kas ta oli ikka ratsaväes?) ning Lamp kasutab rõhuasetusi, pause (või nende puudumist) ja laiska keelt, et muuta lause humoorikaks ja norivaks. Kui ta vuristab kiiresti ilma pausita ette repliigi („Marss siia, marss sinna, püss kätte, anna au, müts pähe, müts maha) niiet ükski käsklus eraldi esile ei tõuse, jääb mulje, et ta peab neid käsklusi naeruväärseteks. Loomulikult lisab humoorikust ka repliigi viimane lause („Kus su müts üldse on?“), aga jällegi et rõhutada nalja, teeb ta lause ette pausi. Sellised paralingvistilised vahendid süvendavad arvamust, et Bakunin on autoriteeti-põlgav ja veidi kerglane tegelane.

Enamasti leidsid kriitikud, et Suka ja Vridolini Bakunini kehastus jäi üheplaaniliseks. Üks põhjus võis olla lühikene lavaaeg ning teine karakterne rollitäitmine. Suka ja Vridolini esitatud žestilised märgid olid tihti ilma kontekstita mõistetavad ja kujundlikud ning Vridolin kasutas neid rohkem. Kuigi Vridolinil oli kolmest Bakuninist kõige vähem lavaaega, paistis ta siiski Suka kõrval silma oma kiirete žestide vahetuse tõttu. Võimalik, et kriitikute karikatuursele muljele aitasid kaasa Suka liiga üheselt mõistetavad ja piltlikud žestid ning Vridolini puhul nende liigsus. Samas näitasid nii Suka kui ka Vridolini paralingvistilised ja žestilised vahendid tegelaste lapselikust, nahaalsust ja kirglikust, mis kõik olid ka Lambi Bakuninil olemas. Lihtsalt Sukal ja Vridolinil polnud piisavalt aega laval, et oma heterogeensemata poolt näidata.

Herzen pakkus kriitikas kõige rohkem kõneainet, kuna roll oli keskne nii esimeses kui ka teises osas. Lisaks kriitikele avaldasid teiste osatäitjate suhtes arvamust ka näitlejad ja kaudselt ka kolmanda osa lavastaja. Kuna Pakule sümpatiseeris Oja kirglik osatäitmine, võib spekuloida, et ta üritas ka Taalmaas nooruslikkust esile kutsuda. Iseasi, kas Taalmaa reageeris sellele soovile. Oja kirglikku osatäitmist toetasid enamasti tema kasutatud paralingvistilised vahendid. Näiteks mainitud

häälevärin, mida võib küll pidada näitleja häälele omaseks, kuid analüüsitud repliigis ta rõhutab seda. See viitab emotsionaalsusele. Repliigi keskel hääle ja intonatsiooni kasvamine tähistavad ärritust. Kahe emotsiooni liitmisel võibki jääda mulje Oja-Herzenist kui kirglikust tegelasest. Sarnast emotsiooni näitas Oja ka käeliste žestidega. Need oli resoluutsed, järsud ja täpsed. Kui küsida Ojalt, milline mees oli Herzen ja kuidas teda peaks mängima siis vastas ta: /.../ „Näitlejad ei taha mängida agressiivselt. /.../ Aga agressiivsus peab olema täidetud, muidu sa jätad tükiseisukohast mingid asjad mängimata. Herzeni rolli puhul on agressiivsus tähtis. Näitlejad justkui ei taha, et publik ei võtaks neid kuidagi halvasti. Selline suhtumine, et ärge jumala eest ajage segi rolli ja mind. Ma näen palju kõrvalpilku. Herzeni puhul ma väga üritan hoida vastupidist joont.“ (Oja 2015) Oja mainitud agressiivsus ja kõrvalpilk võimaldasid tal kehastuda nooruslikuks ja kirglikuks Herzeniks.

Kui Oja rollitäitmist nimetati kirglikuks, siis Malmsteni puhul olid nii näitlejatel kui ka kriitikutel vastakad arvamused. Siiski leidsid nii kriitikud kui praktikud, et igasugune ebausutavus on pigem lavastuslik või tekstiline probleem kui näitleja oma. Oja kirglikust Herzenist oli teises lavastuses saanud Malmsteni kehastuses inimlik Herzen. Paralingvistilistest vahenditest kasutab Malmsten analüüsitavas näites hääle värint ja kähinat, mis tekitab seoseid Ojaga. Mõttekäiku vaadeldes võib oletada, et kui Oja kehastumises oli nii emotsionaalsust kui ka agressiivsust, siis Malmsten lahendas oma rolli pigem emotsionaalsuse võtmes. Malmsteni paralingvistilised ja žestilised vahendid muutusid paralleelselt pehmemaks. Kui Oja osutas oma žestidega enda peale, siis Malmsteni žestid liikusid endast eemale. Võimalik, et see tähendab antud kontekstis esimese osa Herzeni rohkem isiklikust sfäärist teise osa rahvuse ja riigi sfääri liikumist.

Taalmaa oli teistest „Herzenitest“ teadlikum kui Oja ja Malmsten, sellepärast saab arvata, et ta oli paremal positsioonil, et jätkata Herzeni rolli. Laasik leidis, et kui Malmsten suudab vaimselt ja peenelt Herzenit kehastada, siis Taalmaa-Herzen on linnaliku lihvita. (Laasik 2013) Kindlasti on põhjus suuresti erinevates näitlejanatüürides ja tekstis, kuid miks mitte ka selles, et Pakk suunas Taalmaat olema nooruslikum ja intensiivsem (Taalmaa 2015). Intervjuus ütles Taalmaa, et kolmandas näidendis oli kõige paremini näidatud Herzeni arengukõver ning seega üritas ta kaasata oma rolli luues nii Oja kirglikust kui ka Malmsteni inimlikust. Ühelt poolt vaadates on kolmandas osas Herzen elus pettunud ning ei usu enam noorusaja

illusioonidesse, samas sütitavad teda uuesti Vaba Vene Trükikoja loomine, nädalalehe ja ajakirja väljaandmine ning uued tuuled isiklikus elus. Uurimustöös analüüsitud paralingvistilised vahendid toetavad pigem Herzeni eksistentsiaalset pettumust kui kirge. Samas žestide analüüs näitab tegelast väga jõulise ja võimuka meha.

Kokkuvõte

Käesolevas bakalaureusetöös uuriti semiootiliselt näitleja rolliloomet. Selleks rakendati Patrice Pavis'i lähivaatelist meetodit kolme lavastuse näitlejatöödel. Lavastused põhinesid Tom Stoppardi „Utopia ranniku“ triloogial. Esimene osa kandis nime „Teekond“, mida lavastas Tallina Linnateatris Priit Pedajas, teine osa kandis nime „Laevahukk“, mida lavastas Eesti Draamateatris Elmo Nüganen ning kolmas osa, mida lavastas Ugalas ja Vanemuises Heiti Pakk. Esimene ja teine osa valmisid Tallinna Linnateatri ja Eesti Draamateatri segatruppidega ning kolmas osa Ugala ja Vanemuise segatrupiga. Uurimustöös keskenduti kahele rollile, Aleksandr Herzenile ja Mihhail Bakuninile, esimest kehastasid kolmes järjena mõeldud lavastustes Pääru Oja, Mait Malmsten ja Indrek Taalmaa ning teist vastavalt järjekorras Tõnn Lamp, Tiit Sukk ja Tarvo Vridolin. Ojalt, Malmstenilt, Taalmaalt ja Lambilt võeti ka intervjuud rolliloo kohta.

Eelnevalt mainitud lähivaateline meetod võimaldas uurijal leida pisinüansse rollikehastustes. Kuna tegu oli äärmiselt tekstirohkete lavastustega, siis keskenduti bakalaureusetöös Erica Fischer-Lichte kirjeldatud paralingvistilistele ja žestilistele märkidele ja vahenditele, mis toetasid ja avasid tekstis lisatähendusi või vastandusid nendele. Paralingvistiliste vahendite kasutajatest tõusid esile eelkõige Herzenit kehastanud näitlejad. Analüüsitud repliikides kasutasid Oja, Malmsten ja Taalmaa kõiki kolme paralingvistiliste tasandite vahendeid. Kõik kolm kasutasid paralingvistilisi vahendeid, et muuta oma tegelane emotsionaalsemaks. Samas tõusid Oja ja Taalmaa esile sellega, et lisasid emotsionaalsusele ka teatava agressiivse noodi. Malmsten valis tasasema ja pehmema paralingvistilise rollilahenduse. Näitlejad kasutasid žeste enamasti sõnapikendustena ehk žestid toetasid öeldud. Oja ja Malmsteni analüüsitud näites lisasid žestid öeldule ka isikliku tasandi.

Bakunini osatäitmisel eristusid näitlejad paralingvistiliste ja žestiliste vahendite kasutamises üksteisest rohkem. Kui Lamp kasutas erinevaid paralingvistilisi märke rohkem, siis Sukk ja Vridolin kasutasid enamasti objekti ja intersubjekti tasandi märke. Žestilistest vahenditest kasutasid „Bakuninid“ palju pantomiimilisi märke, mis toetasid Bakunini kerglaslikku natüüri ning võisid muuta mõne kriitiku jaoks Suka ja

Vridolini osatäitmise veidi karikatuurseks. Erakordselt kerkis esile žestiliste liigutustega Vridolin, kes mitte ainult ei liigutanud repliikide ajal, vaid žestikuleeris tugevalt ka lihtsalt laval viibides. Seega võib öelda, et kui Lambi-Bakunin näis nooruslikult rahutu, siis Vridolini oma oli pigem närviline.

Kui intervjuudes küsiti näitlejatelt, kui teadlikud olid nad mainitud kahest vahendist rollide loomisel, jagunesid nad üldiselt kaheks. Oja ja Lamp suutsid rohkem tuua konkreetseid näiteid lavastustest kui Malmsten ja Taalmaa. Kui Taalmaa ja Malmsten lahendasid rolli pigem sisemist karakterit silmas pidades, siis Lamp ja Oja mõtlesid rolliloomes samaaegselt välisele ja visuaalsele küljele. Samas sarnanes nende rolli ehitamine üksteisega, eelkõige lähtuti tekstist.

Hoolimata erinevatest lavastustlikest lähenemistest, otsisid kriitikud rollisest järeljäredevust. Sellega seoses oli nii positiivseid kui ka negatiivseid arvamusi. Herzeni rolli puhul leiti enamasti, et kõik kolm olid mõttelises seoses omavahel, kuid arvati ka, et pigem seostusid omavahel Oja ja Taalmaa. Paremat haakumist sai seletada sellega, et Taalmaa oli ainus, kes oli mõlemat teist „Herzenit“ laval näinud. Bakunini-rolli kohta arvasid enamus kriitikuid, et Sukk ja Vridolin olid pigem karikatuursed pildid kui täismahus karakterid. Arvamust sai seletada nii sellega, et mõlemal näitlejal jäi ajast väheks, et avada oma tegelast mitmeplaanilisemalt, tekst seadis oma piirid või näiteks rolliloomisvahendite vähene kasutamine. Kuna omavahelist suhtlemist rollide kohta näitlejatel polnud, siis võis eeldada, et tegemist oli pigem turundusliku koostööga, mis võimaldas näitlejatel uute kolleegidega töötada, kui sisulise koostööga.

Summary

The main focus of this bachelor's thesis is to find out how an actor creates one's role and what means does one convey with. The thesis uses semiotical approach to analyze Alexander Herzen and Mikhail Bakunin, who are the centre characters in the production of Tom Stoppard's trilogy plays „The Coast of Utopia“. Also, interviews were carried through with four of the actors who played these characters and summary of the opinions of critics is added to the disputation. In addition, as there are three different actors playing the same character in the productions of trilogy, it is paramount to investigate how the same characters are linked with each other or for example is there any disjointedness between the three „Herzen“ or „Bakunin“

Thesis is divided into theoretical chapters, empirical chapters and discussions about them. As the plays are full of long philosophical monologues and dialogues, it is interesting to find out what additional means did the actors use to impart the meaning of this text to the audience. Thesis is focused on signs, which are the main support of performing abstrusive text – paralingvistic and gestural. The theoretical part of this thesis consists of chapters about theatre semiotics in general, theory of semiotical signs which are analyzed, introduction of the play and mentioned characters and lastly the collection of critics' opinions about the productions. Empirical chapters consist of close-reading method to analyze these paralingvistic and gestural sign use on the actors and also a summary about the interviews conveyed with the actors. Discussion chapter is followed after this.

In conclusion, as the trilogy is staged by three different directors and the same character by three different actors, there is some disjointedness between the productions and roles. One of the differences between characters is the use of paralingvistic and gestural signs. Although they all use them but in different amount and style. Moreover two actors were more aware of using these signs than other two.

Kirjandus

- Allik, Jaak 2013. *Poolel teel Utoopia rannikuni*. Eesti Postimees, 31. märts.
Kättesaadav <http://arvamus.postimees.ee/1186460/poolel-teel-utoopia-rannikuni>
- Eco, Umberto 1977. *Semiotics of Theatrical Performance*. The Drama Review. Vol 21: 1
- Eesti Teatri Agentuur 2013. *Utoopia rannik. II osa. Laevahukk*. Kättesaadav http://www.teater.ee/teater_eestis/lavastused/Utoopia_rannik._II_osa._Laevahukk.pla_y_id-3978
- Fischer-Lichte, Erika 1992. *The Semiotics of Theater*. Indiana University Press
- Grimes, William 2006. *A Map to Tom Stoppard's Circuitous „Coast of Utopia“ Trilogy*. The New York Times, 24. november. Kättesaadav http://www.nytimes.com/2006/11/24/theater/24coas.html?pagewanted=all&_r=0
- Hvostov, Andrei 2013. *Tekstist tiine Utoopia*. Areen. Eesti Ekspress, 26. aprill.
Kättesaadav <http://ekspress.delfi.ee/news/areen/areeni-kaanelugu-tekstist-tiine-utoopia?id=66027874>
- Kavaleht "Kaldale heidetud" (2013). Koostaja Anu Tonts. Ugala teater, Vanemuine.
- Laasik, Andres 2013. „*Utoopia ranniku*“ II osast sündis teine tippklassi lavastus. Eesti Päevaleht, 28. märts. Kättesaadav <http://epl.delfi.ee/news/kultuur/utoopia-ranniku-ii-osast-sundis-teine-tippklassi-lavastus?id=65888494>
- Lamp, Tõnn 2015. *Näitleja intervjuu*. Tallinn, 16. aprill.
- Lotman, Juri 1980. *Lavasemiootika*. Kättesaadav <http://www.ut.ee/lotman/ee/teosed/kultuurisemiootika/lavasem.htm>
- Oja, Pääru 2015. *Näitleja intervjuu*. Tallinn, 21. aprill.
- Malmsten, Mait 2015. *Näitleja intervjuu*. Tallinn, 29. aprill
- Pavis, Patrice 2003. *Analyzing Performance*. University of Michigan Press
- Rodenburg, Patsy 2008. *Näitleja kõneleb*. Tallinn: Tallinna Raamatutrukikoda.
- Sibrits, Heili 2014. „*Utoopia*“- maraton: 68 näitlejat ning 16 ja pool tundi istumist. Eesti Postimees, 8. september. Kättesaadav <http://kultuur.postimees.ee/2913535/utoopia-maraton-68-naitlejat-ning-16-ja-pool-tundi-istumist>
- Taalmaa, Indrek 2015. *Näitleja Intervjuu*. Tallinn, 16. mai.
- Truman, Mihkel 2014. „*Utoopia*“ - triloogia lavastustest: paradiisirannikul pole randumiskohta. Eesti Rahvusringhääling, 5. jaanuar. Kättesaadav <http://kultuur.err.ee/v/peauudis/770acaae-d792-41f4-a054-8385b0bb1dd6>

Tšehhov, Mihhail 2008. Näitlejatehnikast. Tallinn: Tallinna : Tallinna

Raamatutrükikoda.

Uudisleht 1940. *Sada aastat N. Stankevitši surmast*. Nr 160, 11. juuli, lk 8.

Veidemann, Rein 2013. *Utopia lõppmäng Liivimaal*. Eesti Postimees, 26. november.

Kättesaadav <http://www.vanemuine.ee/artiklid/utoopia-loppmang-liivimaal/>

Vseiov, David 2013. *Elu Utopia rannikul*. Teater. Muusika. Kino. nr. 6-7.

Kättesaadav <http://www.temuki.ee/2013/06/juuni-juuli-2013/>

Lisa 1 Intervjuu kava

1. Kuidas valmistusite Herzeni/Bakunini rolliks?
2. Kas uurisite nende elulugusid? Vestlesite ajaloolastega?
3. Kas võtsite eelkõige näidendi lähtematerjaliks?
4. Millest algab teie rolli ettevalmistus?
5. Kui palju sõltub see lavastajast?
6. Mis tuleb rolliehitamisel kõigepealt, mis kõige viimasena?
7. Tegu on väga tekstikesksete lavastustega, millised olid lavastaja märkused, et muuta erinevaid monolooge rohkem jälgitavamaks ja arusaavamaks?
8. Milliseid enda isikuomadusi kasutasite selles rolliloomes?
9. Mida leidsite nendes tegelastes sarnast iseendaga?
10. Kas vaatasite ka teisi triloogia lavastusi?
11. Kas te rääkisite enda tegelasest teiste nõ Herzenite/Bakuninitega
12. Kui olete laval, kui teadlikud olete oma käelistest liigutustest/žestidest, kas te üritate kuidagi seda enda jaoks mõtestada või tuleb see orgaaniliselt?
13. On hetki, kui teadlikult rõhutate enda kõnet ja liigutusi?
14. . Kui kindlalt olid teil paigas liikumine?
15. Kas see hakkab üldist voolavust segama?
16. Milline mees on teie Herzen/Bakunin?

Lihtlitsents lõputöö reprodutseerimiseks ja lõputöö üldsusele kättesaadavaks tegemiseks

Mina, Maarja Kalmre,

1. annan Tartu Ülikoolile tasuta loa (lihtlitsentsi) enda loodud teose

Näitleja rollilooma semiootiline analüüs “Utopia ranniku” lavastuste näitel

mille juhendaja on Hedi-Liis Toome

- 1.1.reprodutseerimiseks säilitamise ja üldsusele kättesaadavaks tegemise eesmärgil, sealhulgas digitaalarhiivi DSpace-is lisamise eesmärgil kuni autoriõiguse kehtivuse tähtaja lõppemiseni;
 - 1.2.üldsusele kättesaadavaks tegemiseks Tartu Ülikooli veebikeskkonna kaudu, sealhulgas digitaalarhiivi DSpace'i kaudu kuni autoriõiguse kehtivuse tähtaja lõppemiseni.
2. olen teadlik, et punktis 1 nimetatud õigused jäävad alles ka autorile.
 3. kinnitan, et lihtlitsentsi andmisega ei rikuta teiste isikute intellektuaalomandi ega isikuandmete kaitse seadusest tulenevaid õigusi.

Tartus 27.05.2015